

## Chi sono *Gli indifferenti* di Alberto Moravia?

‘Novels of the period continually enacted strenuous negotiations between formal strategies and the unprecedented social matter that they sought to absorb’.<sup>1</sup>

In un libro del 2013 ho mostrato i limiti delle tradizionali interpretazioni di Moravia come precursore della filosofia esistenziale o critico della borghesia. Ho anche sostenuto che, in un periodo come il nostro, in cui si è particolarmente sensibili ai problemi causati dalla violenza sessuale, quella inflitta ai minori nei testi di Moravia dovrebbe attirare semmai la nostra attenzione. Il titolo di quel libro, *Uno specchio infranto*,<sup>2</sup> deriva da un’osservazione di Moravia secondo cui le più giovani vittime di soprusi vedono il mondo in maniera ‘obnubilata, ottenebrata’ come attraverso ‘uno specchio sporco e infranto’.<sup>3</sup> Alcuni recensori hanno condiviso le mie tesi elogiando le ‘prove spesso schiaccianti’ con cui le presento,<sup>4</sup> e ‘la chiara coscienza dei problemi critici che la proposta avanzata porta con sé’.<sup>5</sup> Altri sono stati più cauti. È vero, secondo loro, che il tema dell’abuso sessuale e dei suoi effetti negativi ha nei testi di Moravia più importanza di quel che si riteneva fino a pochi anni fa, ma è anche vero che ci sono opere moraviane che con quel tema non hanno niente a che fare. Luca Danti mi rimprovera perciò l’‘impropria estensione’ del tema ‘alla quasi interezza della produzione di Moravia’,<sup>6</sup> e Marcello Ciochetti sostiene che alla mia indagine avrebbe giovato ‘un approccio più conciliante nei confronti delle altre possibili e “complementari” interpretazioni dell’opera moraviana’.<sup>7</sup>

Vorrei rispondere a tali osservazioni senza ripetere argomentazioni già fatte analizzando invece il primo, più famoso e a mio parere più riuscito romanzo di Moravia,<sup>8</sup> *Gli indifferenti*, pubblicato nel 1929 ed ampiamente discusso fin d’allora.<sup>9</sup> Quel romanzo conferma a prima vista le tesi di Danti e Ciochetti: chi lo considera con i criteri del realismo ottocentesco o del neorealismo novecentesco può

<sup>1</sup> Michael Levenson, ‘Introduction’, *The Cambridge Companion to Modernism* a cura di M. Levenson (Cambridge: Cambridge University Press, 1999), pp. 1-8 (3).

<sup>2</sup> Luciano Parisi, *Uno specchio infranto. Adolescenti e abuso sessuale nell’opera di Alberto Moravia* (Alessandria: Edizioni dell’Orso, 2013). Su Moravia critico della borghesia ha valore riassuntivo Carlo Di Lieto, *La scrittura e la malattia* (Venezia: Marsilio, 2015), pp. 321-61. Su Moravia esistenzialista si vedano invece Alberto Limentani, *Alberto Moravia tra esistenza e realtà* (Venezia: Neri Pozza, 1962), Thomas Erling Peterson, *Alberto Moravia* (New York: Twayne, 1996) e Raffaele Manica, *Moravia* (Torino: Einaudi, 2004).

<sup>3</sup> Alberto Moravia, ‘Postfazione’, in Dario Bellezza, *Storia di Nino* (Milano: Mondadori, 1982), pp. 143-47 (144).

<sup>4</sup> Valentina Mascaretti, ‘Uno specchio infranto’, *Testo*, anno XXXIV (2013), n. 2, pp. 177-79 (177).

<sup>5</sup> Marco Carmello, ‘Uno specchio infranto’, *Cuadernos de Filología Italiana*, vol. 21 (2014), pp. 394-98 (394).

<sup>6</sup> Luca Danti, ‘Uno specchio infranto’, *Italianistica*, vol. 44 (2015), no. 3, pp. 242-48 (242).

<sup>7</sup> Marcello Ciochetti, ‘Uno specchio infranto’, *Esperienze letterarie*, vol. 38 (2013), n. 2, pp. 130-31 (131).

<sup>8</sup> Tonino Tornitore, ‘*Gli indifferenti* e la critica’, *Nuovi argomenti* vol. 37 (1991), n. 1, pp. 60-98, afferma giustamente l’indiscussa centralità di quel primo romanzo ‘per la matura e completa trattazione di tematiche di “lunga durata” (esistenziali, archetipali, ideologiche)’ (p. 60).

<sup>9</sup> Una recensione di Giuseppe Antonio Borgese – ‘*Gli indifferenti*’, *Corriere della sera*, 21 luglio 1929, p. 3, ora nell’‘Appendice critica’ di Laura Desideri, in A. Moravia, *Gli indifferenti* (Milano: Bompiani, 2007), pp. 352-56 – diede subito rilievo critico alla discussione e lanciò la carriera del giovanissimo Moravia.

infatti osservare che i cinque protagonisti sono tutti adulti, e chiedere ironicamente come sia possibile rileggere un romanzo soffermandosi sull'abuso sessuale di minori che nel testo non compaiono neppure. Non è scontato però che Moravia nel 1929 fosse solo o principalmente uno scrittore realista; né che i protagonisti de *Gli indifferenti* debbano essere considerati tutti o sempre adulti; l'interpretazione che propongo permette per di più di seguire indicazioni che il testo moraviano insistentemente dà e che vengono altrimenti trascurate; e le conclusioni a cui arrivo convergono con quelle di chi ha persuasivamente segnalato la vicinanza di Moravia al modernismo artistico e letterario dominante nell'Europa del suo tempo.<sup>10</sup>

#### CINQUE ADULTI

I protagonisti de *Gli indifferenti* appartengono a due generazioni: quella dei tardo-quarantenni o cinquantenni (Leo, la vedova Mariagrazia Ardengo e Lisa) e quella dei figli ventenni di Mariagrazia (Carla e Michele). Leo, amante di Mariagrazia, possiede varie case, specula cautamente in borsa e vive nell'agio grazie ai proventi di tali attività.<sup>11</sup> Si comporta quasi da padrone a villa Ardengo, convinto che i debiti spingeranno la vedova a passargliene presto la proprietà. Mariagrazia dipende da lui in maniera ossessiva, ha paura di essere abbandonata e si lascia andare a scenate di gelosia a cui gli altri personaggi assistono con disgusto. La vedova teme soprattutto la rivalità di Lisa, una coetanea che pure tratta da amica: 'non si può mica dir sempre la verità in faccia alla gente', spiega; 'le convenienze sociali obbligano spesso a fare tutto l'opposto di quel che si vorrebbe' (p. 61).

La vedova si occupa poco dei figli, e non si accorge che gli altri due anziani li insidiano. Leo si è invaghito di Carla che gli si dà a metà romanzo per rompere, dice, la consuetudine opprimente in cui vive. Quella notte Carla prova però 'un dolore immenso, un rammarico amaro, non sa di che'; e ha 'i movimenti spasmodici di farfalla trafitta' (pp. 167 e 176). Lisa corteggia Michele per ritrovare in lui le passioni autentiche della giovinezza. Michele avverte l'artificialità dell' 'indegna commedia' (p. 56) e la rifiuta per tutto il romanzo cedendo solo alla fine quando sente il bisogno di 'dimenticare anche per un solo istante la [propria] miseria' in 'quella carne rosea e bionda'. È tuttavia oppresso da 'un disgusto opaco' simile a quello che la sorella prova con Leo (p. 299).

---

<sup>10</sup> Mi riferisco in particolare ad Alessandra Grandelis, 'Prime ricognizioni su Moravia modernista', in *I cantieri dell'italianistica. Atti del XVIII congresso dell'ADI (Padova, 10-13 settembre 2014)*, a cura di Guido Baldassarri et al. (Roma: Adi, 2016), <http://www.italianisti.it/upload/userfiles/files/Grandelis.pdf> [consultato il 9 settembre 2019], ma anche a Paolo Valesio, 'Foreword: After *The Conquest of the Stars*', in *Italian Modernism* a cura di Luca Somigli e Mario Moroni (Toronto: University of Toronto Press, 2004), pp. ix-xxiii, e a Raffaele Donnarumma, 'Tracciato del modernismo italiano', in *Sul modernismo italiano* a cura di Romano Luperini e Massimiliano Tortora (Napoli: Liguori, 2012), pp. 13-38 (23).

<sup>11</sup> Alberto Moravia, *Gli indifferenti*, in *Romanzi e racconti 1927-40*, a cura di Francesca Serra (Milano: Bompiani, 2000), pp. 3-301 (105).

La storia si svolge a Roma in tre giorni piovosi d'inverno, in cui nessuna luce illumina Carla e Michele di speranza.<sup>12</sup> Indifferenti sono tutti e cinque i personaggi, ma in modo diverso. I tre anziani lo sono in senso morale: indifferenti agli altri, egoisti, alla costante ricerca di una felicità basata sulla vanità e i piaceri. La loro indifferenza si traduce in volti 'duri, plastici, incomprensivi' (p. 19). Carla e Michele sono indifferenti in senso psicologico: apatici, insensibili anche nei confronti del proprio benessere e del proprio futuro. Questa indifferenza si traduce in azioni o inazioni che aggravano il loro stato, in una resa riluttante allo *status quo*. Carla si prepara alla fine a sposare Leo: "'non ci amiamo", pensava, "sarà un matrimonio infelice", ma [...] "la vita non cambia", pensò ancora, "non cambierà mai"' (p. 285). Michele si avvia rassegnato a casa di Lisa perché 'la foresta della vita lo circondava da tutte le parti, intricata, cieca' e 'nessun lume splendeva nella lontananza' (p. 300).

Carla ha 24 anni (p. 20). L'età di Michele non è mai detta, ma il giovane è uno studente universitario (p. 206), frequenta le prostitute della città (p. 236) ed acquista una rivoltella senza che nessuno senta il bisogno di verificare la sua età (p. 261). La trama de *Gli indifferenti* parla perciò (o, quanto meno, parla *anche*) di relazioni erotiche fra adulti. La maturità dei giovani Ardengo emerge varie volte. Michele è disinvoltato con Lisa (pp. 49-51); e considera la propria indifferenza morale ed esperienze estetiche con l'intelligenza di un adulto abituato ad analizzare i propri stati d'animo (pp. 142-43 e 235-40). Carla sa consolare la madre (p. 139); attenua l'ira di Leo per lei con parole controllate (p. 66); e si prende gioco di lui, sia pure per una sola volta, quando questi è geloso di un ipotetico rivale: 'non lo sai', gli dice, 'che con la violenza non si ottiene nulla?' (pp. 165-68).

Ne *Gli indifferenti*, però, le convenzioni del realismo tradizionale si sgretolano. Gli opposti coesistono.<sup>13</sup> Alla fine del romanzo, pensando al matrimonio con Leo che avverrà dopo qualche mese, Carla si vede 'un po' più alta', come se la crescita della sua statura non si fosse conclusa sette od otto anni prima.<sup>14</sup> L'io narrante parla di lei come di una ragazza che, pur essendo abbastanza robusta, indossa un vestito ancora 'troppo largo' perché 'donnesco', 'che aveva appartenuto alla madre' (p. 84), e le attribuisce un volto 'puerile' contrastante con quello 'maturo' di Mariagrazia (p. 217). L'essere adulti non esclude così l'essere allo stesso tempo ragazzi: Moravia compie un'operazione simile a quella dei pittori primo-novecenteschi che confondevano le aspettative degli osservatori mostrando oggetti da diversi punti di vista o dissolvendo le convenzioni a cui erano abituati. La *Femme à la guitare* di Braque mostra per esempio lo stesso pezzo di legno in epoche diverse della sua vita, prima che sia

---

<sup>12</sup> La Roma di Moravia, osserva Thomas Bergin, 'The Moravian Muse', *The Virginia Quarterly Review*, 29 (1953), pp. 215-25, è piena di 'rain and cloudy skies [that] could easily lead us to believe that the author's scene is Liverpool or Cleveland' (p. 216).

<sup>13</sup> 'The philosophical tone of modernism is one of indifference towards the principle of non-contradiction – an indifference that does not bother with the niceties of Hegelian dialectics' (Valesio, p. xiii).

<sup>14</sup> 'Le pareva di vedersi, un po' più alta, più grande, le gambe ingrossate, i fianchi più larghi, il matrimonio ingrassa' (p. 296). Sulla fisiologia della crescita, si veda Dennis Styne, 'Growth', in *Greenspan's Basic and Clinical Endocrinology* a cura di D. G. Gardner e D. Shoback (New York: McGraw Hill Medical, 2011), pp. 129-61 (134).

lavorato e dopo, allo stato grezzo e quando è ormai parte di una chitarra. La *Jeune femme au miroir* di Picasso condensa in un'unica figura caratteristiche femminili di epoche diverse.<sup>15</sup>

I primi recensori de *Gli indifferenti* scartarono ogni interpretazione realistica del romanzo. Moravia, osservò Frateili, 'ha le carte perfettamente in regola con l'estetica del suo tempo';<sup>16</sup> Borgese parlò di 'bravure cubico-espressionistiche' (p. 353); Pancrazi e Zavattini attribuirono al romanziere un 'gusto metafisico',<sup>17</sup> e tecniche proprie 'del cinematografo d'avanguardia'.<sup>18</sup> Fernando Palazzi paragonò il romanzo a 'uno di quei monumenti giganteschi e mostruosi che han ritrovato nelle isole deserte della Polinesia, e di cui si è perduto il significato: teste enormi di pietra che ci guardano senza espressione, e quasi ci petrificano anche noi'.<sup>19</sup>

Sarebbe bene che anche noi fossimo capaci di tanto stupore di fronte a un'opera altamente enigmatica e che quello stupore, deliberatamente provocato dal giovane Moravia, animasse le nostre analisi e i nostri discorsi. In qualche caso, invece, sembra quasi che i lettori di oggi vogliano mettere in evidenza un terzo tipo di indifferenza: non quello morale, non quello psicologico, ma quello dei testimoni frettolosi che seguono le vicende altrui cogliendone solo gli aspetti convenzionali e trascurando gli aspetti inaspettati ed inquietanti che le definiscono.

Le scelte stilistiche di Moravia non sono un semplice omaggio all'arte del suo tempo. L'autore de *Gli indifferenti* le adotta o le ricrea perché lo aiutano a parlare in maniera adeguata di esperienze raramente descritte, senza nome nell'Europa di allora, che qualche decennio dopo sarebbero state chiamate traumatiche, e di cui gli preme parlare. Un'esistenza sconvolta dal trauma, osserva Valerie Raoul, è espressa da strutture narrative nuove che riflettono 'the fragmentation and patching together of a broken life' o 'through a story that presents an enigma'.<sup>20</sup> Dopo un trauma, ribadisce Tom Couser,

---

<sup>15</sup> Sulla *Jeune femme au miroir* si veda Murray Roston, *Modernist Patterns in Literature and the Visual Arts* (New York: New York University Press, 2000), p. 68. David Cottington, *Cubism* (Londra: Tate Gallery, 1998), pp. 47-63, descrive la risonanza che le scelte di questi artisti hanno avuto nella cultura europea.

<sup>16</sup> Arnaldo Frateili, 'Un romanzo del nostro tempo', *La tribuna*, 13 agosto 1929, p. 3, ora in 'Appendice critica', pp. 371-73 (372).

<sup>17</sup> Pietro Pancrazi, 'Gli indifferenti', *Pegaso*, I (1929), n. 8, pp. 252-55, ora in 'Appendice critica', pp. 360-64 (363).

<sup>18</sup> Cesare Zavattini, 'Gli indifferenti di Moravia', *L'Italia letteraria*, 21 luglio 1929, p. 8, ora in 'Appendice critica', pp. 357-58 (358). Questa comprensione dello stile del primo Moravia si perde nei cinquant'anni successivi: Giuliano Manacorda, 'Alberto Moravia', ne *I classici italiani nella storia della critica*, 3 voll. a cura di Walter Binni (Firenze: la Nuova Italia, 1977), pp. 775-835, può parlare così di una 'concorde collocazione [dello scrittore] nell'area del realismo' (p. 791). Due anni dopo lo smentisce Bruno Basile, 'Lo specchio e la finestra ne *Gli indifferenti* di A. Moravia', in *Dal 'Novellino' a Moravia* a cura di Ezio Raimondi e B. Basile (Bologna: il Mulino, 1979), pp. 241-87, descrivendo casa Ardengo come una 'grande "quinta"' il cui spazio è 'raggelato da un furore di scomposizione cubista in cui gli oggetti assumono valenze allucinate' (p. 243). Si vedano anche Umberto Carpi, 'Gli indifferenti rimossi', *Belfagor*, anno 36 (1981), n. 6, pp. 696-700, e Cornelia van der Voort, 'Moravia, Borgese ed il "modernismo" europeo', in *Narratori italiani del '900* a cura di Enzo Lauro (Palermo: Palumbo, 1996), pp. 247-56.

<sup>19</sup> Fernando Palazzi, *L'Italia che scrive*, 12 (1929), n. 8, p. 237, ora in 'Appendice critica', pp. 364-66 (365-66).

<sup>20</sup> Valerie Raoul et al. 'Introduction. Aesthetics, Authenticity, and Audience', in *Unfitting Stories* a cura di V. Raoul et al. (Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 2007), pp. 25-31 (28).

l'esistenza non può essere raccontata con 'a seamless sequential narrative; rather, it require[s] a radically ruptured and non- or anti-chronological account'.<sup>21</sup> Sono indicazioni utili per questa rilettura de *Gli indifferenti* che, completati i preliminari, può ora iniziare. Insisterò prima sull'identità sdoppiata di Carla e Michele; illustrerò i risvolti sessuali di questo sdoppiamento; e proverò a spiegarne il significato ritornando infine alla conversazione con Danti e Ciocchetti.

#### BAMBINE E FANCIULLI

Ci si concentri intanto sulla maniera in cui i personaggi anziani del romanzo si riferiscono ai giovani Ardengo. Carla è una 'bella bambina' (p. 6), 'un amore di bambina' (p. 109), una 'fanciulla' dal 'petto florido' (p. 11) per Leo che, osservandola, vorrebbe gridare per il desiderio che ha di lei. Mariagrazia afferma di 'non [essere] più una bambina come Carla' (p. 17). Osservando la sorella, Michele studia il suo 'viso incantato e puerile' (p. 111). Anche di Michele si parla come di un minore: Leo gli dice 'tu [...] sei un ragazzo, e per questo non ti prendo in considerazione' (p. 26). Mariagrazia gli ordina di fare varie cose sostenendo, come si fa coi bambini, che altrimenti darebbe 'un dispiacere a [sua] madre' (p. 31). Anche la voce narrante si riferisce a lui come a un 'ragazzo' che si sforza 'di parer freddo e vibrante benché non si sent[a] che indifferente' (p. 13) o 'miserabile' e 'sfiduciato' (p. 17).

Negli anni '20 e '30 del secolo scorso 'bambino' era 'l'uomo prima che sia ragazzo'; 'fanciullo' o 'ragazzo' era chi si trovava 'tra l'infanzia e l'adolescenza, da' sette a' dodici anni'; e 'puerile' significava 'di o da ragazzo'. 'Bambine', 'fanciulle' e 'ragazze' erano le versioni femminili delle stesse voci.<sup>22</sup> Anche il viso dell'anziana vedova Ardengo è descritto una volta come 'puerile'; e Mariagrazia e Leo s'impegnano in un *flash-back* a fare 'i buoni bambini' (p. 219). Ma queste sono metafore occasionali, ampiamente spiegate dal contesto in cui appaiono, mentre la riduzione di Michele e Carla a giovinetti sulla soglia dell'adolescenza è sistematica nei riferimenti di chi narra e misteriosa proprio per l'insistente carattere che ha.

In diverse pagine del romanzo, per di più, Michele e Carla si comportano come bambini o ragazzi e sono trattati come tali. Costretto dalla madre a chiedere scusa a Leo per un commento offensivo che ha fatto su di lui, Michele completa il discorso dicendo 'e ti prometto che non lo farò più' con 'la voce tranquilla e l'indifferenza di un bimbo di sei anni' (p. 32). A tavola si esprime sgrammaticamente, come un bambino: 'parlate anche troppo voi due [...] troppissimo' (p. 137).

---

<sup>21</sup> G. Thomas Couser, *Memoir* (Oxford: Oxford University Press, 2012), p. 67.

<sup>22</sup> Policarpo Petròcchi, *Novo dizionario universale della lingua italiana*, 2 voll. (Milano: Treves, 1931), I, pp. 202 e 876, II, p. 628. Stando a Petrocchi, 'bella bambina' era un vezzeggiativo a volte usato per le 'ragazze da marito' (I, 202), ma quest'uso era probabilmente ristretto. In una lettera alla zia Amelia, anche Moravia se ne serve ma spiega all'interlocutrice quel che intende perché non è sicuro che lo capirebbe: Alberto Moravia, *Lettere ad Amelia Rosselli* a cura di Simone Casini (Milano: Bompiani, 2010), p. 213.

Spazientito, Leo minaccia di tirargli le orecchie (p. 149). Quando Michele cerca di usare la rivoltella appena comprata sparandogli contro, dopo una lotta violenta, Leo lo caccia di casa aggiungendo 'di questa tua sciocchezza [...] parlerò con tua madre' (p. 277). Dato com'è ad uno studente universitario che ha appena tentato un omicidio, l'avvertimento è sconcertante.

Con questi due personaggi che vengono chiamati bambini o fanciulli, e che come tali vengono spesso trattati, Leo e Lisa vogliono avere rapporti sessuali di cui Moravia sottolinea la connotazione incestuosa.<sup>23</sup> In quei rapporti, e soprattutto in quello di Leo con Carla, c'è anche una forte componente di sopraffazione. Nei dialoghi con la madre o il fratello Carla è una donna pensosa, ma anche decisa, e persino esigente. Con Leo, invece, è una ragazza dalla 'voce tremante' (p. 114), gli 'occhi spaventati' (pp. 128 e 156) e 'un sorriso tra umiliato e vergognoso' (p. 286). È 'malsicura' (p. 5), 'ansiosa' (p. 8), 'sfiduciata' (p. 8), 'spaventata' (pp. 12 e 109), 'mesta' (p. 215). Oscilla tra un 'bisogno di abbassarsi' (p. 226) e un' 'atterrita disperazione' (p. 19). Carla è 'puerile' anche quando diventa l'amante di Leo (p. 166), convinta di farlo perché, per ragioni mai dette, deve: la cosa ha 'una certa sua fatalità' (p. 7); 'tutto [...] era dominato da una meschina fatalità' (p. 10); 'tutto le pareva pieno di una fatalità crudele, incomprensiva e automatica' (p. 83); una 'concatenazione fatale', dice Carla, lega gli avvenimenti della sua vita (p. 41). Leo usa un'espressione simile quando, con 'vanità' ed 'orgoglio', afferma di essere 'la vivente fatalità' nella vita della giovane (p. 64). Carla è incapace di dire no anche quando Leo le riempie il bicchiere per ubriacarla e vincerne le esitazioni:

la fanciulla lo guardò, quel vino non le piaceva, anzi la disgustava, ma c'era nel gesto dell'amante e nello sguardo che l'accompagnava una imperiosità irresistibile e minacciosa che la fece contro voglia ubbidire all'invito: 'Tutto', raccomandò l'uomo, 'fino all'ultima goccia'. La madre rideva; ella guardò Leo, poi Mariagrazia [...] erano i volti meschini e incomprensivi della sua vita [...] con disgusto alzò il calice, bevve, giù, finché non lo vide vuoto (p. 80).<sup>24</sup>

L'episodio più significativo avviene prima ancora che Carla e Leo s'incontrino a casa di lui. Lisa li vede mentre si baciano in un angolo di villa Ardengo e prova un dolore intenso: 'era la prima volta

---

<sup>23</sup> Lisa parla a Michele con 'tono [...] materno' (p. 47) e gli propone di essere per lui 'quello che era prima [sua] madre' (p. 50). Leo si rivolge a Carla 'quasi paternamente' (p. 35) e ne celebra il compleanno chiamandola 'quasi figlia' (p. 58).

<sup>24</sup> Riferendosi a questo episodio Stefano Guerriero, *In certe epoche non bisognerebbe mai avere vent'anni. Il giovane nella società letteraria e nel romanzo ai tempi del fascismo* (Milano: Unicopli, 2012), parla di 'un vero e proprio stupro simbolico della ragazza' (p. 145). Quando Leo e Carla passano la prima notte insieme in casa di lui, lei ha il 'terrore' irrazionale di essere sorpresa dalla madre (p. 179). È interessante il parallelismo con la 'La mia fanciulla' di Umberto Saba, una poesia del 1920. Quando 'fa quella proibita cosa', la giovanissima protagonista della poesia 'si volge, e manda sospettose occhiate, / per vedere se la mamma è là nascosa', *Tutte le poesie* a cura di Arrigo Stara (Milano: Mondadori, 1988), p. 198.

che le succedeva; ne soffriva come di una cosa triste e ossessionante' (p. 130). È oppressa da un 'senso di disgusto':

un disgusto chiaroveggente che considerava la giovinezza della fanciulla e freddamente prevedeva la rovina che avrebbe portato questa tresca; indignazione non ne provava e neppure stupore, oh no!, dopo tutta la sua vita; bensì, ecco, una pietà imprecisa che accomunava la madre, Leo, Carla, tutti quanti e anche lei stessa. La novità di questi sentimenti quasi la spaventava [...] Lisa non aveva mai provato una tanto sconcertante incertezza, né così fortemente questo sentimento nuovo per lei: la pietà. 'Non è colpa sua', si ripeteva; avrebbe voluto fare un gesto, dare un certo sguardo, e così senza parole andare dritta a quel vergognoso segreto della fanciulla; ma non ne fu capace (pp. 130-31).

Una reazione così addolorata sarebbe esagerata se riferita a una donna di ventiquattr'anni. La commozione di Lisa è comprensibile perché quel che accade non dipende dalla volontà di Carla ('non è colpa sua') e le conseguenze sono irreparabili (la giovane non saprà liberarsi dalla soggezione nei confronti di Leo che, servendosi soprattutto di manipolazioni psicologiche, smentirà l'ammonimento di Carla ottenendo da lei tutto quel che si propone).

Carla è, allo stesso tempo, una donna capace di dare soddisfazioni sessuali e una ragazza incapace di opporsi alle perentorie esigenze dell'amante. In un saggio del 1896 Freud descrive il rapporto sessuale fra un adulto e un'adolescente che produce il tipo di fatalità a cui si riferiscono Carla e Leo, l'arbitraria mutevolezza di lui e la vulnerabilità remissiva di lei. Freud segnala

all the singular conditions under which the ill-matched pair conduct their love-relations – on the one hand the adult, who cannot escape his share in the mutual dependence necessarily entailed by a sexual relationship, and who is yet armed with complete authority [...], and can exchange the one role for the other to the uninhibited satisfaction of his moods, and on the other hand the child, who in [her] helplessness is at the mercy of this arbitrary will, who is prematurely aroused to every kind of sensibility and exposed to any sort of disappointment.<sup>25</sup>

Anche la camera di Carla è sospesa fra infanzia e maturità. I mobili sono quelli della sua infanzia perché la madre, sempre a corto di soldi, non li ha mai sostituiti. Vi si mescolano oggetti puerili come 'una fila di bambole dalle teste storte' (p. 39) e oggetti 'd'una intimità [...] donnesca': 'la teletta dei nastri sciupati, coi profumi, le ciprie, le pomate, i belletti, e quelle due larghe giarrettiere rosee' (p. 40). Alla bambina Leo tiene. Quando un equivoco gli fa pensare che Carla abbia, od abbia avuto, altri uomini

---

<sup>25</sup> Sigmund Freud, 'On the Aetiology of Hysteria', (1896), *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. III (1893-1899): *Early Psycho-Analytic Publications*, pp. 187-221. Poco dopo l'episodio del vino a pranzo Carla si lamenta: Leo l'ha costretta a bere e lei ora si sente male. Leo ipocritamente nega la propria responsabilità: "non diciamo sciocchezze", gridò l'uomo, con voce così alta che ne stupì egli stesso: "tu hai bevuto perché così ti piaceva di fare" (p. 88).

come amanti ha un 'diavolo in corpo' (p. 166). Chiarita la cosa, Carla riprende ad eccitarlo: "la mia piccola bugiarda", ripeteva, "la mia piccola bambina bugiarda".

#### IL MODO NARRATIVO

Il divario fra l'età che Carla e Michele hanno e mostrano di avere, da una parte, e il comportamento infantile o adolescenziale che li caratterizza in un numero abbastanza alto di situazioni e che investe anche la sfera sessuale, dall'altra, è una caratteristica del testo de *Gli indifferenti*.<sup>26</sup> Proverò a spiegare quel divario analizzando due aspetti del romanzo: il modo in cui Moravia lo racconta, e il modello narrativo a cui si rifà. Il primo è caratterizzato da una mescolanza di toni realistici e toni grotteschi. Il secondo ruota intorno a episodi di violenza sessuale.

La rappresentazione dei luoghi in cui si svolge il romanzo è basata su insistenti chiaroscuri. Nel salotto di Mariagrazia 'una sola lampada era accesa e illuminava le ginocchia di Leo [...]; un'oscurità grigia avvolgeva il resto' (p. 5). Nella sala da pranzo, 'il blocco bianco della tavola scintillava di minute schegge di luce', mentre gli altri mobili 'si confondeva[no] in una sola ombra nera' (p. 15). Nel salone i lumi alle pareti diffondono 'una luce mediocre nella metà più piccola' mentre l'altra metà è 'immersa in un'ombra nera' (p. 23). Grazie al buio, Leo e Carla si nascondono dietro a una tenda confondendo Mariagrazia (p. 36). Le case di Lisa (p. 43) e Leo (p. 171) sono rappresentate allo stesso modo.

Il chiaro e lo scuro non sono qui opposti fra di loro, come accade per esempio ne *I promessi sposi* dove sono simboli del bene e del male.<sup>27</sup> Sono simboli complementari di convenzionalismo e di ignoranza. Il chiaro, prodotto sempre da luci artificiali, fa luce sulle poche cose e i pochi sentimenti che Mariagrazia, amante delle convenzioni, accetta di vedere rappresentati nella scena in cui ha trasformato casa e famiglia: un 'mondo deforme, falso da allegare i denti, amaramente grottesco' (p. 205). Tutti i personaggi si sentono, o sono paragonati a, marionette di quella scena (p. 32): 'fantocci inerti' (p. 111), 'mascher[e] pietrificat[e] in un'espressione' (p. 36), attori di provincia (p. 216) impegnati in 'un giuoco vano di finzioni' (p. 28).

Lo scuro copre quel che Mariagrazia si rifiuta di vedere e di lasciar vedere.<sup>28</sup> La vita diversa che Carla desidera, la genuinità a cui Michele aspira, i modi per arrivarci, la 'ridicolaggine' (p. 51) del

---

<sup>26</sup> Pochi critici hanno notato quel divario e ancor meno hanno cercato di spiegarlo. All'inizio del romanzo Carla pensa che Leo abbia 'aspettato dieci anni che ella si sviluppasse e maturasse per insidiarla ora' (p. 7). Borgese, che in genere loda le osservazioni psicologiche 'calme e esatte' di Moravia (p. 352), si domanda, in questo caso perplesso, come Leo, 'maestro di [...] mala vita', abbia 'potuto [...], per prendere Carla, aspettarne il ventiquattresimo compleanno' (p. 356). A quella domanda, però, Borgese non prova neppure a rispondere.

<sup>27</sup> Jean-Pierre Barricelli, 'Structure and Symbol in Manzoni's *I promessi sposi*', *PMLA* vol. 87 (1972), no. 3, pp. 409-507.

<sup>28</sup> Mariagrazia sogna di persone grasse che hanno 'gli occhi così infossati nella carne che quasi non ci ved[ono]' (p. 209). La descrizione che fa del sogno finisce così: 'non è curioso? Dicono che i sogni possono essere spiegati... vorrei proprio sapere che significato ha questo' (p. 209).



comportamento della vedova con Leo e di quello di Lisa con Michele, il corteggiamento che Leo fa a Carla e la truffa che l'uomo architetta ai danni degli Ardengo sono per Mariagrazia argomenti dolorosi od offensivi. Non vuole che se ne parli.<sup>29</sup> Alcuni di quegli argomenti sono futili per Leo e Lisa, altri compromettenti, e anche loro preferiscono evitarli. Un buio simbolico avvolge così ogni persona e provoca un'impotenza generalizzata: Carla ha il senso 'di una cecità e di una oscurità nella quale essi tutti si trovavano avvolti senza speranza di liberazione' (p. 59). La giovane e suo fratello vorrebbero sottrarsi all'inerzia forzata e alla quasi prigionia che associano all'oscurità ma non vedono vie d'uscita: 'non c'è che oscurità', dice Michele, nient'altro che oscurità' (p. 281). Il loro mondo è 'un limbo pieno di fracassi assurdi, di sentimenti falsi, nel quale figure storte e senza verità si agitavano' (p. 118).

Questa è la realtà che Carla e Michele percepiscono: obnubilata, deforme, falsa, grottesca. Moravia si adegua a tale percezione. In un numero significativo di casi, descrivendo i suoi personaggi, lo scrittore usa uno stile grottesco, espressionistico o surreale e non realistico (per lo meno non realistico in senso stretto o comunemente inteso). I volti dei personaggi si trasformano in maschere o macchine da guerra. I corpi si dilatano e si deformano. Quando Leo si irrita, Mariagrazia osserva 'quella specie di catapulta che la colpi[sce] in piena faccia' (p. 137); la vedova è 'una maschera pietrificata in un'espressione di patetico smarrimento; ogni ruga, e la bocca semiaperta e nera di belletto, e gli occhi sbarrati, e il volto intero pa[iono] gridare' (p. 36);<sup>30</sup> Lisa ha 'piedi minuscoli', 'la testa [...] piccola', il 'corpo grasso', 'il petto e i fianchi floridi' che si stampano sul soprabito 'con abbondanza di linee curve e gonfie' (p. 28).<sup>31</sup> Quando parla dei personaggi più giovani Moravia si serve di accentuazioni analoghe, anche se benevole. Lo stupore di Carla è un vetro che un'occhiata di Leo fa 'crollare in pezzi' (p. 10).

Tenendo presente questo stile mi sembra lecito spiegare il divario fra la maturità di Carla e Michele e le situazioni infantili in cui si trovano come descrizione grottesca od espressionistica di un'età di transizione. *Gli indifferenti* rappresenterebbe davvero, come ha sostenuto molti anni fa Tibor Wlassics, una transizione 'caratterizzata dalla sofferta convivenza di contrari',<sup>32</sup> e lo farebbe accostando quei contrari senza mediazioni. Infanzia e maturità non si escludono a vicenda. Non trapassano gentilmente l'una nell'altra. Coesistono drammaticamente sotto la pressione che le passioni degli adulti impongono a Carla e Michele. Le tinte intermedie mancano nella rappresentazione dei personaggi come in quella dei luoghi. E come chiaro e scuro non rimandano a valori contrapposti, ma simboleggiano tutti e due una condizione negativa, così Carla e Michele

---

<sup>29</sup> La voce narrante correttamente attribuisce a Mariagrazia 'una caparbia risoluzione a non voltarsi verso la verità' (p. 197).

<sup>30</sup> Mariagrazia è paragonata anche 'ad una madonna che additi il proprio cuore trafitto' (p. 204)

<sup>31</sup> Fausto Curi, 'Il corpo, il sesso. Per un'introduzione a Moravia', *Poetiche* 10 (2008), nn. 1-2, pp. 5-73, si sofferma a lungo su questa e altre deformazioni mostruose dei corpi femminili nell'opera di Moravia. Si vedano in particolare le pp. 33-51.

<sup>32</sup> Tibor Wlassics, 'L'indifferenza degli *Indifferenti*: interpretazione del romanzo di Moravia', *Italica* 48 (1971), no. 3, pp. 301-14 (303).

patiscono sia per la propria maturità (la componente adulta che attira l'attenzione di predatori sessuali) sia per la propria immaturità (la componente infantile che lascia l'una e l'altro pericolosamente impreparati a difendersi da quell'attenzione).

Carla e Michele *non sono* due minorenni di cui Moravia nasconde l'età. Pensarlo sarebbe un appiattimento: la trascrizione in chiave realista di un romanzo che alla realtà si riferisce in altri modi.<sup>33</sup> Moravia presenta Carla e Michele come personaggi che sono *allo stesso tempo* ragazzi (o addirittura bambini) ed adulti. Nell'ottavo capitolo, avvicinandosi o allontanandosi dallo specchio, Carla vede immagini diverse di sé: una donna col volto infiammato e le pupille scintillanti, e una fanciulla con gli occhi tristi e un sorriso impacciato. Moravia, in quel passo, menziona 'il mistero di questa sua immagine' (p. 155). Nel dodicesimo capitolo il mistero si manifesta in maniera più comprensibile: la ventiquattrenne Carla vede che 'nel vecchio specchio là, di fronte al suo posto, era rimasta prigioniera l'immagine della sua adolescenza' (p. 212). Chi si specchia ha ventiquattr'anni, quel che lo specchio riflette è una persona di gran lunga più giovane, e le due Carle coesistono. I personaggi, sosteneva Moravia, non sono 'una copia del vero' ma il risultato di 'un'alchimia interna dello scrittore'.<sup>34</sup>

Borgese, Palazzi e Pancrazi collegano l'arte di Moravia allo sperimentalismo diffuso nelle arti visive del primo '900, evocando De Chirico, Grosz e Picasso, ma i riferimenti alla letteratura europea di allora mostrano una coerenza altrettanto significativa fra le scelte del giovane Moravia e quelle dei suoi grandi contemporanei, da James Joyce a Virginia Woolf. Quegli scrittori, osserva Vicki Mahaffey, volevano cambiare il modo in cui i lettori fruiscono dei testi, trasformarli in interpreti, e abbandonarono per questo le convenzioni ottocentesche.<sup>35</sup> La letteratura doveva essere 'rich and strange and stimulate the reader's curiosity' (p. ix). Scrivendo *Gli indifferenti* Moravia percepisce lo spirito del suo tempo e si comporta allo stesso modo – senza concedersi, peraltro, le sperimentazioni fini a se stesse che a volte hanno tentato i suoi contemporanei europei. Moravia non si distrae. Non dimentica mai le sopraffazioni di cui il suo romanzo così eloquentemente parla.

## IL MODELLO NARRATIVO

Per modello narrativo intendo una storia raccontata più volte in testi dello stesso autore o di autori diversi. Altri usano l'espressione 'palinsesto', o 'archetipo' (compromessa, pare, dall'uso essenzialista

---

<sup>33</sup> Mi pare che questa sia la lettura che de *Gli indifferenti* fa Stefano Guerriero ne 'Gli indifferenti nella storia del romanzo', *Belfagor*, vol. 63 (2008), n. 3, pp. 259-70 (266 e 269). Molto più ricca e precisa è l'interpretazione che Guerriero dà de *Gli indifferenti* in *In certe epoche* (pp. 143-59).

<sup>34</sup> Alberto Moravia, *L'uomo come fine e altri saggi*, seconda edizione, come quindicesimo volume delle *Opere complete* (Milano: Bompiani, 1964), p. 24.

<sup>35</sup> Vicki Mahaffey, *Modernist Literature. Challenging Fictions* (Oxford: Blackwell, 2007), p. viii. Dell'interesse di Moravia per Joyce parla Marcello Ciocchetti, 'Sugli esordi di Alberto Moravia, romanziere e saggista (1926-1927)', *Esperienze letterarie*, 38 (2013), n. 4, pp. 67-96.

che Carl Gustav Jung ne ha fatto). Gli inglesi parlano di *narrative*. I testi di Moravia si rifanno spesso allo stesso modello narrativo e *Gli indifferenti* non fa eccezione, anche se è la ventiquattrenne Carla (o la ragazza che appare nello specchio in cui Carla si osserva) a trovarsi in situazioni che nella narrativa di Moravia sono tipiche di giovani al di sotto dell'età del consenso e vittime di violenza sessuale.<sup>36</sup>

Nell'ottavo capitolo de *Gli indifferenti* Carla è sola in camera. Leo l'aspetterà a mezzanotte davanti al cancello del giardino, con l'intenzione di portarla a casa sua e far l'amore con lei. Carla non ha ancora deciso il da farsi. Si addormenta e, al risveglio, pensando di aver mancato l'incontro, 'dal rammarico, dalla disperazione, avrebbe voluto scoppiare in lacrime' (p. 156). Poi si rende conto di avere ancora tempo e 'senza sapersene spiegar la ragione si sent[e] quasi delusa' (p. 157). Infine, sentendo i colpi della mezzanotte, si rende conto che, per la solita inesplicata necessità, deve andare da Leo e si precipita fuori con 'una fretta meccanica' che abolisce 'in lei ogni umanità' (pp. 158-59).<sup>37</sup> Carla agisce come un automa: la sua libertà di scelta si dissolve davanti a Leo. Una scena simile appare nel secondo romanzo di Moravia, *Le ambizioni sbagliate*: Andreina è l'amante di un inquilino della casa paterna. Si rende conto dell'egoismo di lui e vorrebbe rifiutarglisi. Si addormenta riflettendo sul da farsi e, al risveglio, 'balz[a] fuori dal letto, di nient'altro paurosa che di giungere in ritardo al consueto convegno notturno'.<sup>38</sup> A spingerla, osserva con 'una sconsolata pietà per se stessa', è, come per Carla, 'una spietata fatalità' (p.961). La principale differenza fra le due giovani è l'età: Andreina ha 'quattordici anni o anche meno' e il suo seduttore teme la galera per il delitto che commette (p. 770).

Passando la sua prima notte con Leo, Carla sogna di un uomo ideale che, a differenza dell'amante, sia buono e la comprenda. L'uomo sognato ha un nome: Santoro. Un altro personaggio di nome Santoro appare ne *L'attenzione*, un romanzo di Moravia del 1965 che de *Gli indifferenti* è in parte un rifacimento: un testo sperimentale che descrive esistenze inautentiche ricorrendo a modi surreali. Come Leo, l'io narrante de *L'attenzione* si è stancato della donna con cui fa coppia ed è attratto dalla figlia che quella ha avuto prima di conoscerlo. Corteggiando Carla, Leo dice: 'mi piace immaginare che tu sia mia figlia' (p. 62).<sup>39</sup> L'io narrante de *L'attenzione* riconosce altrettanto prontamente che 'se non ci fosse stato l'idea o meglio il nome di incesto, io probabilmente non l'avrei

---

<sup>36</sup> Si vedano gli articoli 331-39 del codice in vigore quando il primo romanzo di Moravia fu pubblicato, ne *Il codice penale per il Regno d'Italia (1889)*, ristampa anastatica a cura di Sergio Vinciguerra (Padova: Cedam, 2009), pp. 117-20. È anche utile *I reati sessuali, i reati di sfruttamento dei minori e di riduzione in schiavitù per fini sessuali*, a cura di Franco Coppi (Torino: Giappichelli, 2007).

<sup>37</sup> Comportamenti contraddittori come questo dovrebbero mettere in guardia i critici e renderli cauti nei confronti delle affermazioni a volte unilaterali che Moravia fa sui propri romanzi. In 'Storia dei miei libri', *Epoca Lettere* (1953), n. 3, Moravia scrive per esempio che il sesso 'è una forza primitiva, impersonale che permette all'uomo di agire senza dubbi e senza doppiezze' (p. 23). I suoi romanzi raccontano un'altra storia, sia che come esempio di uomo (nel senso di *homo sapiens*) si prenda Carla, sia che (nel senso di maschio) si prenda Leo.

<sup>38</sup> Alberto Moravia, *Le ambizioni sbagliate*, in *Romanzi e racconti 1927-40*, pp. 473-1009 (961).

<sup>39</sup> Carla 'lo guardava. "Che vergogna", pensava, "che sconfinata vergogna"' (*Gli indifferenti*, p. 62).

desiderata [Baba]'.<sup>40</sup> Mariagrazia non vede l'effetto che la presenza di Leo in casa ha sui figli; la moglie di Francesco favorisce addirittura l'accoppiamento del marito con la figlia (p. 60) a cui l'uomo si accinge in uno dei due finali che il romanzo propone (p. 334). Le differenze principali fra *Gli indifferenti* e *L'attenzione* sono la presenza protettiva di un Santoro non più immaginario al fianco di Baba e, di nuovo, l'età della giovane che, nei momenti cruciali del romanzo, ha quattordici anni.

Nel dodicesimo capitolo de *Gli indifferenti* Carla ha rimpiazzato la madre (ancora ignara) come amante di Leo a cui chiede:

'Perché mamma ha pianto?' [...]

'Perché lo ho detto che oggi non potevo riceverla.'

'Anche a me', domandò la fanciulla con gentilezza, 'farai un giorno la stessa cosa, Leo?' [...]

'Fandonie', rispose Leo riabbassando la testa e tornando alle sue studiose carezze.

'Che c'entri tu con tua madre?' (p. 224)

La prima novella di Moravia, pubblicata nel 1927, si intitola 'Cortigiana stanca' e racconta la storia di Maria Teresa, una donna sedotta in minor'età da un uomo, reincontrato anni dopo, con cui ha ora un appuntamento telefonico. L'uomo si comporta come Carla teme che Leo farà con lei in futuro: le fa telefonare da un segretario che la informa della sua indisponibilità: "'così, non posso parlargli? [...] neppure un minuto? un minuto solo?" Ma [...] la persona all'altro capo del filo aveva interrotto la comunicazione'.<sup>41</sup> Quella notte Maria Teresa prova come Carla un dolore immenso e piange 'senza scosse, silenziosamente, come scorre il sangue da un corpo ferito a morte' (p. 316).

La narrativa di Moravia, come si vede, ripropone situazioni e personaggi simili variando appena qualche dettaglio. Fra le situazioni ricorrenti ci sono delle infelici relazioni sessuali fra adulti e giovani al di sotto dell'età del consenso. È difficile capire le ragioni di questa scelta tematica: le lettere del giovane Alberto alla zia Amelia, pubblicate dieci anni fa da Simone Casini, rivelano che lo scrittore aveva conosciuto in sanatorio 'una signorina francese che all'età di 15 anni aveva già avuto molti amanti; e il primo l'aveva avuto all'età di 12 anni ed era l'amante della madre'; questa signorina 'per il "surmenage" di tanti amori ha finito per divenir tistica; ora vive in sanatorio' (p. 213). È un riferimento isolato che apre però uno spiraglio e spiega la conoscenza che Moravia ha della psicologia dell'abuso, in anticipo sul resto della cultura europea. Lo scrittore ha anche una forte insofferenza per l'ipocrisia e l'abuso sessuale dei minori è un evento intorno a cui se ne è sempre accumulata molta.<sup>42</sup>

---

<sup>40</sup> Alberto Moravia, *L'attenzione* (Milano: Bompiani, 1965), p. 61.

<sup>41</sup> Alberto Moravia, *La bella vita*, in *Romanzi e racconti 1927-40*, pp. 303-471 (312).

<sup>42</sup> Cosimo Schinaia, *Pedofilia, pedofilie* (Torino: Bollati Boringhieri, 2001), pp. 46-49 e 54-59.

Non si sa quanti casi di abuso avvenissero a Roma cent'anni fa. Secondo Babini, Beccalossi, Riall ed i loro collaboratori quei casi erano abbastanza comuni.<sup>43</sup> Se ne parlava poco, però, quando avvenivano nei ceti sociali elevati. Anni prima, racconta Judith Herman, Freud aveva annunciato d'aver scoperto la causa principale dell'isteria (abusi sessuali subiti durante l'infanzia, la fanciullezza o l'adolescenza) ma aveva ripudiato le proprie tesi, intimidito dalle implicazioni che avevano:

hysteria was so common among women that, if his patients' stories were true, and if his theory were correct, he would be forced to conclude that what he called 'perverted acts against children' were endemic, not only among the proletariat of Paris, where he had first studied hysteria, but also among the respectable bourgeois families of Vienna, where he had established his practice. The idea was simply unacceptable. It was beyond credibility. Faced with this dilemma, Freud stopped listening to his female patients.<sup>44</sup>

È probabile che anche Moravia abbia parlato con reticenza di questi argomenti per prudenza: gli abusi sessuali erano al centro delle sue storie, ma non gli era consentito descriverli con maggior precisione in testi che già sdegnavano molti lettori.<sup>45</sup> Altri scrittori (Bellezza, Maraini, Morante, Sanvitale) hanno raccontato storie di adolescenti abusati fra il 1930 e il 1980 e, Maraini a parte, hanno adottato a loro volta un approccio elusivo, soprattutto se i ragazzi violati appartenevano alle classi medie o alte.<sup>46</sup>

La reticenza di Moravia, però, è stata anche, fin dall'inizio, una scelta stilistica, un aspetto della sua poetica.<sup>47</sup> Lo scrittore non dice mai di aver privilegiato il tema dei minori abusati. Svia i critici suggerendo le spiegazioni improduttive di cui quelli si sono accontentati soprattutto dagli anni '70 in poi. Moravia non menziona neppure l'ambiguità strutturale del suo primo romanzo e ne ricorda semmai gli elementi più tradizionalmente mimetici.<sup>48</sup>

#### CATTIVITÀ ED INERZIA

Parlando dei giovani che sono vittime di abusi sessuali prolungati, e degli adulti che lo sono stati durante l'infanzia o l'adolescenza, la Herman descrive il senso opprimente di prigionia che provano e

---

<sup>43</sup> *Italian Sexualities Uncovered, 1789-1914* (Houndmills: Palgrave Macmillan, 2015) a cura di Valeria Babini, Chiara Beccalossi e Lucy Riall, pp. 1-8, 61-66, 76, 200-01.

<sup>44</sup> Judith Herman, *Trauma and Recovery* (Londra: Pandora, 1994), p. 14.

<sup>45</sup> Si veda per esempio Domenico Mondrone, 'Cinismo e sfacelo nell'arte di Alberto Moravia', *La civiltà cattolica* (1938), n. 2, quad. 2111, pp. 414-26.

<sup>46</sup> I riferimenti all'abuso sessuale dei minori di classe sociali subalterne erano invece frequenti. Si veda Luciano Parisi, 'Le adolescenti sole nella narrativa di Grazia Deledda', *Italian Studies*, vol. 69 (2014), n. 2, pp. 246-61.

<sup>47</sup> Alberto Moravia, 'Schiocca la frusta', *L'espresso*, 21 settembre 1980, pp. 134-135. Per l'opposta poetica di Dacia Maraini, si veda il suo *Amata scrittura* (Milano, Rizzoli, 2008), p. 55.

<sup>48</sup> Nel 'Ricordo de *Gli indifferenti*', ne *L'uomo come fine*, cit., pp. 61-67, Moravia parla del 'verismo del libro', della 'pittura completa e veritiera della vita quotidiana di una famiglia borghese romana di quegli anni' (pp. 64-65). Conferma però l'ambiguità del romanzo affermando anche: 'io sono lo scrittore meno verista che si possa immaginare' (p. 64).

la loro incapacità di uscire dalla cattività in cui sono precipitati. I primi sono sotto il controllo di qualcuno a cui non riescono a sottrarsi. I secondi non recuperano la loro iniziativa perché l'abusante è diventato la persona più potente nella loro vita; ha plasmato la loro psicologia; e la vittima, pur odiando l'abusante, non può più fare a meno di lui (o di lei) e dei suoi principi. Se l'abusante scompare, viene rimpiazzato da persone che ne ripropongono gli atteggiamenti. La vittima è inerte, *indifferente* nel tentativo inconsapevole di rendere la propria condizione meno dolorosa, osservandola come se appartenesse ad un altro.<sup>49</sup>

I temi principali de *Gli indifferenti* sono gli stessi: il senso di prigionia che Carla e Michele provano, e l'incapacità di uscire dalla cattività in cui si trovano (pp. 17 e 55).<sup>50</sup> Moravia menziona le vie d'uscita: trasferirsi, staccarsi da Leo e da 'questa gente, quest'ambiente, tutta questa roba che ci è venuta a noia', trovarsi un lavoro (p. 282). Sono azioni alla portata di due giovani colti; ma Carla spera in 'risoluzioni assurde' (p. 19),<sup>51</sup> e Michele immagina varie 'abiezioni' che poi rigetta (p. 232). I due non preparano la fuga: 'manca loro', osserva De Felice, 'qualunque illuminazione. Girano intorno al problema fondamentale, ma evitano quasi di toccarne l'essenza e riducono il loro tormento [...] ad esercitazione discorsiva'.<sup>52</sup> Michele spiega la propria mancanza d'impegno con l'indifferenza che gli impedisce di credere alle proprie azioni (pp. 238-239). Carla si rifugia in illusioni: pensa che un'avventura con Leo rinnoverebbe la sua vita – e però 'gliene girava la testa come a chi si prepara a gettarsi a capofitto nel vuoto' (p. 8). I due non capiscono che quelle riflessioni sull'indifferenza e quelle illusioni sono solo un'altra manifestazione della cattività psichica in cui si trovano.

Per alcuni è difficile spiegare il carattere di Carla e Michele con le osservazioni della Herman. La sequenza temporale non funziona: Carla ha il suo primo rapporto sessuale con Leo a metà libro; Michele si prepara ad averne uno con Lisa nell'ultima pagina; non possiamo, dicono, spiegare il loro modo di sentire, pensare ed essere – delineato con precisione nel primo capitolo e sostanzialmente immutato per tutto il romanzo – con traumi che, se accadono, accadono in seguito. È un problema che si pone anche in *Agostino*: le umiliazioni subite da alcuni ragazzi e da un uomo dalle mani tentacolari hanno sul tredicenne protagonista di quel romanzo un'oscura attrattiva,<sup>53</sup> e diventano addirittura

---

<sup>49</sup> Sándor Ferenczi, *Opere*, 4 voll. a cura di Glauco Carloni (Milano: Cortina, 2002), IV, p. 97.

<sup>50</sup> Alberto Sebastiani, 'La soglia claustrofobica: la non-vita negli "Indifferenti" di Alberto Moravia', *Studi e problemi di critica testuale* n. 70 (2005), 1, pp. 157-90, descrive con precisione il senso di cattività presente ne *Gli indifferenti*. Sebastiani sostiene anche che i personaggi più giovani nel romanzo 'non sono soggetti autonomi', ma parla poi di una loro 'accettazione' delle convenzioni di casa Ardengo (p. 157). Quell'accettazione, a mio parere, non è che la fatalità di cui Carla così spesso parla.

<sup>51</sup> Carla spera di volta in volta nell'incontro col direttore di una casa cinematografica americana che la porti via con sé (p. 75), nella comparsa di un uomo ideale come Santoro (p. 177), nel proprio, preoccupante 'dileguarsi [...] nell'aria' (p. 19).

<sup>52</sup> Gaetano De Felice, 'Discorso a Moravia', *Corriere d'Italia*, 17 agosto 1929, p. 3, ora in 'Appendice critica', pp. 374-77 (376-77). Fra i critici contemporanei Marco D'Urso, *Romanzo come tragedia* (Roma: Bulzoni, 2008), fa osservazioni interessanti su Michele che 'ripete allorché gli viene chiesto di raccontare qualcosa' (p. 270).

<sup>53</sup> Alberto Moravia, *Agostino*, in *Romanzi e racconti 1941-49*, pp. 325-415 (362).

‘una ragione di vita’ (p. 337) senza che lui sia stato fino ad allora vittima di esperienze traumatiche. Come Carla e Michele, Agostino frequenta persone che lo perseguitano e da cui pure potrebbe prendere, in apparenza, le distanze.

La strada percorsa finora ci aiuta però a proseguire. I primi trent’anni del ’900, per l’arte e la letteratura europea, furono un periodo di rinnovamento radicale. Un ordine temporale rigoroso non era più una convenzione obbligatoria: ‘all time is eternally present’, suggeriva T. S. Eliot;<sup>54</sup> e *Finnegans Wake* di Joyce si apre con una frase già iniziata, la prima parte della quale compare alla fine del libro, segnalandone la circolarità.<sup>55</sup> Nella scena in cui Leo costringe Carla ad ubriacarsi, la giovane coglie ‘una imperiosità irresistibile’ nel ‘gesto dell’amante’ (p. 80). A quel punto del romanzo, Carla e Leo non sono ancora amanti. Definendo Leo come tale la voce narrante fa confluire presente e futuro e conferma tanto la fatalità del volere di quel suo personaggio quanto la compresenza di fasi cronologiche diverse nel romanzo.

‘Temporal heterogeneity’, osserva Jesse Matz, è uno dei ‘signature attributes’ dei romanzi moderni.<sup>56</sup> Essendone consapevoli, vedremmo il carattere interamente compiuto del primo e più grande romanzo di Alberto Moravia. Un osservatore esterno può riportare la condizione di Carla e Michele a cause precise (il convenzionalismo della madre, il suo egoismo, l’assenza di un padre, le molestie e le violenze sessuali) e dare una genesi chiara all’ordine narrativo; ma, come osserva con lucidità Arthur W. Frank, ‘the genesis of [the] troubles is lost in the overdetermination of these troubles: which came first [...] is impossible to sort out. The lack of genesis in chaos stories has its corresponding lack in any sense of the future’.<sup>57</sup> È la visione ottenebrata che Moravia adotta.

Il mio proposito non è ad ogni modo quello di spiegare tutti i dettagli di un enigma affascinante anche per la sua rinnovantesi complessità: è quello di segnalare gli aspetti de *Gli indifferenti* che lo pongono. I lettori, come osserva Frank Kermode in *The Genesis of Secrecy*, devono affrontare i misteri che incontrano senza poi eccedere.<sup>58</sup> Per me è difficile spiegare il divario fra l’età relativamente avanzata che Carla e Michele hanno e il loro comportamento spesso infantile; o capire il senso di prigionia che provano, la passività, l’incapacità di uscire dallo stato in cui soffrono tanto; e arrivare ad una comprensione della loro storia, come Moravia la racconta, senza vedere in loro delle vittime (o anche delle vittime) di molestie sessuali e delle violenze più psicologiche che fisiche di cui, in genere,

---

<sup>54</sup> T. S. Eliot, *Four Quartets* (Londra: Faber and Faber, 1944), p. 7.

<sup>55</sup> William York Tindall, *A Reader’s Guide to ‘Finnegans Wake’* (Londra: Thames and Hudson), pp. 29-54 (30).

<sup>56</sup> Jesse Matz, ‘The Novel’, in *A Companion to Modernist Literature and Culture* a cura di David Bradshaw e Kevin J. H. Dettmar, pp. 215-26 (223). Si veda anche Carla Namwali Serpell, *Seven Modes of Uncertainty* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2014), p. 25.

<sup>57</sup> Arthur W. Frank, *The Wounded Storyteller* (Chicago: The University of Chicago Press, 1995), p. 108.

<sup>58</sup> Frank Kermode, *The Genesis of Secrecy. On the Interpretation of Narrative* (Cambridge: Harvard University Press, 1979).

sono vittime i minori. Questa ipotesi deriva da suggerimenti che il testo de *Gli indifferenti* dà in abbondanza. Resto aperto a spiegazioni alternative che però, per ora, non vedo.

Me ne sono state proposte tre, a livello informale: i giovani Ardengo si comporterebbero in maniera immatura perché appartengono a una classe sociale in decadenza, la borghesia; Carla sarebbe attratta dall'amante della madre per un incontenibile desiderio di natura edipica; e Carla e Michele, come molti personaggi letterari italiani del primo '900, potrebbero essere soltanto degli inetti. Queste spiegazioni non mi convincono per motivi diversi – perché la parola 'borghesia' ha in Moravia significati troppo vaghi (*Specchio infranto*, pp. 1-21), perché le teorie freudiane sul complesso di Edipo sono autorevolmente rigettate (Herman, pp. 12-20), e perché la categoria dell'inettitudine non aiuta rimandando di volta in volta a limiti psicologici, al distacco dal mondo, all'eccesso di riflessione, al rifiuto della modernità, ed anche a 'stati d'ansia, d'angoscia [...] con traumi non sanati'.<sup>59</sup> In quest'ultimo senso Carla e Michele sono sì inetti, ma l'inettitudine non è la causa del loro atteggiamento: è un effetto della situazione in cui si trovano. Se il disimpegno come reazione a 'le ipocrisie e il vuoto morale' di una società può tutto sommato essere un atteggiamento fisiologico (Di Lieto, p. 321), l'apatia di Carla e Michele è patologica. Rovina la loro vita, ed occorrono argomentazioni più precise per spiegarla.

Molte domande poste su *Gli indifferenti* possono essere riproposte per altri testi di Moravia. Si possono riformulare le più importanti rifacendosi all'interpretazione che Luca Danti ha offerto di *Agostino*, un racconto dalle molte facce: romanzo di gruppo, storia di una formazione, storia di un trauma cognitivo, resoconto di un'interferenza tra modelli pedagogici diversi.<sup>60</sup> Anche considerando queste molte facce, però, non si spiega qualcosa di essenziale: il protagonista è trattato con 'straordinaria brutalità' dai ragazzi di Saro (p. 344); la loro barca è 'così colma di cattiveria, di crudeltà e di perfida corruzione' che Agostino, pur essendoci a bordo, si augura che scompaia in fondo al mare (p. 383). Perché mai, allora, frequenta quei ragazzi?

Può darsi che lo faccia per sapere qualcosa di più sul sesso, per imparare la differenza fra borghesia e proletariato, e maturare. Ma perché sceglie quel modo d'imparare e maturare? Si può parlare di scelta? Da che cosa dipendono le sofferenze immeritate, in apparenza irrimediabili e nient'affatto necessarie che lo affliggono? Se il testo di *Agostino* non dà risposte soddisfacenti, non bisognerebbe cercare le risposte nel modello narrativo di Moravia e nella sua scelta di raccontare vicende traumatiche o post-traumatiche da un punto di vista ottenebrato, come attraverso uno specchio infranto? I cocci riflettono a volte più di quel che uno specchio intero può mostrare. Le opere di Braque e Picasso lo provano. *Gli indifferenti* di Moravia, secondo me, lo conferma.

---

<sup>59</sup> Luigi Baldacci, *Tozzi moderno* (Torino: Einaudi, 1993), p. 86.

<sup>60</sup> Luca Danti, 'Agostino: l'incompiuta rinascita di un adolescente di città in periferia', *MLN*. vol. 131 (2016), pp. 157-73.



Luciano Parisi, University of Exeter (Regno Unito)